Dissimulation et révélation dans le théâtre de Paul Scarron

par
Jean Ouedraogo

La technique du déguisement au théâtre n'est pas une trouvaille de Scarron. En effet elle était en usage dans le théâtre espagnol aussi bien qu'italien et se veut une des caractéristiques les plus marquantes de la dramaturgie baroque ainsi que l'affirme Jean Rousset dans *La Littérature de l'âge Baroque en France*: «Un personnage en mutation, ou un personnage en état de déguisement, se donnant pour autre qu'il n'est: voilà le gibier habituel du théâtre baroque» (248). Mais Scarron a donné, dans ses adaptations des pièces de Francisco de Rojas Zorrilla et celles de Don Alonso Del Castillo Solórzano, plus de vie à la pratique. Avec lui, la mascarade atteint des degrés jusqu'alors inimaginables. Jesse Thomas Mann note l'importante contribution de Scarron à cette tradition espagnole (271). Chez Scarron, le masque devient le moteur burlesque, partie intégrante de l'intrigue. Son port et les tentatives faites pour l'identifier au visage expriment le désir de paraître chez les protagonistes. Dans *Jodelet ou le Maistre valet, L'Héritier Ridicule ou la Dame intéressée* et *Dom Japhet d'Arménie*, la dissimulation régit les pérégrinations et les délibérations des personnages. Elle prend des formes variées qui vont du masque physique (voile ou vêtement, nuit ou obscurité), gestuel (le duel ou le combat avec le taureau) ou linguistique (langage noble ou soutenu) au masque social (appartenance à une classe) et à la notion de folie.

La dissimulation ne serait pas complète si elle ne venait à être remarquée c'est-à-dire exposée. Face cachée de l'illusion, elle mine et fait avancer les efforts du déguisé. La dissimulation porte en elle-même le germe de la révélation. La véritable question reste celle que pose Alexandre Cioranescu dans *Le Masque et le Visage* «de savoir s'il (le visage masqué) est ce qu'il dit, ou ce qu'il doit être. Si je sais qui se cache ainsi, je trompe son désir d'être un autre: si je le prends pour un autre, je trompe son désir d'être connu» (9). Le naturel des personnages, leur être véritable, chasse l'artifice théâtral du travestissement comique pour déboucher sur un dénouement plus conventionnel où le maître reprend la place qui lui revient de droit. On examinera les différentes formes de masques mentionnés plus haut tout en analysant les rapports qu'ils entretiennent entre eux. On s'intéressera également au processus de révélation en ce qu'il expose l'importance et l'étendue du masque car ainsi que l'affirme Filipin

dans *L'Héritier ridicule*: «Mais alors qu'on se cache, on donne du soupçon» (v.520).

Les personnages du théâtre scarronien assument bon gré mal gré une identité que leur impose une situation de crise. Leur dédoublement rejoint en grande partie la catégorisation des problèmes d'identités établie par John D. Lyons dans *A Theatre of Disguise* comme

> [A]n intertextual system of identity confusion in which a certain number of patterns dominate, specifically the thematics of sexual disguise, of the unknown woman, of the unknown king, and of pastoral disguise or the disguise of rank» (16).

Forestier nous donne le mode d'emploi du déguisement dans la dramaturgie française de l'époque. Il affirme qu'«en théorie, seul un type de déguisement a droit de cité (qu'il soit inconscient ou conscient), celui qui est utilisé comme obstacle involontaire ou, inversement, comme moyen de franchir un obstacle» (91). Lyons note le faible qu'a le théâtre du début du XVIIe siècle pour ces renversements de rôles et de rangs:

> The theatre does systematize the possibility of confusion of identity within the social system of the period in an exhaustive way, that is, it uses all of the given identity elements of its time and combines them in all of the conceivable ways —the woman as man, the man as woman, the king as commoner, the commoner as king, and so on. (164)

Dans *Jodelet ou le Maistre-Valet*, la substitution, par inadvertance, du portrait au début de la pièce commande que Dom Juan échange sa place contre celle de son valet Jodelet. La belle Isabelle possède en effet le portrait de ce dernier croyant recevoir celui de son maître. La réplique de Dom Juan à l'annonce de cette trahison ne souffre pas d'ambiguïté, même si elle se prête à au moins deux interprétations: «Traistre, si tu dis vrai —mais je croy que tu railles— / J'iray chercher ta vie au fonds de tes entrailles» (63-4).

Il n'y a pas de doute que Dom Juan fait peser sur son valet par ces mots la menace d'une correction physique. Mais l'imminence d'une telle action ne doit pas nous cacher le changement de perspective qu'impose la situation. Ce sera au maître d'aller vers le valet,

de plonger dans le monde de celui-ci et partant de se couvrir de son extérieur. Il s'ensuit, ne serait-ce que sur le plan symbolique, une libération du valet de sa vie de servitude puisqu'il se trouve hissé à la place qu'il vient d'usurper avec l'accord implicite de son maître. Le transfert des rôles commence avec la reconnaissance tacite de Jodelet de son importance. Ses formules de bienséance prennent la connotation d'ordres ou la coloration de signes avant coureurs de l'inversion des rôles: «Venez la donc chercher, car je ne raille point, / Mais en frappant mon corps, espargnez mon pourpoint» (65-6).

Il est difficile de s'imaginer que Jodelet parle ici de son pourpoint à lui. Tout laisse croire qu'il s'agit plutôt là d'une référence à celui tant envié de Dom Juan qui est en passe d'échoir à son valet, déjà maître aux yeux d'Isabelle. Et Dom Juan s'aperçoit de la subtilité de ce langage qui ne tarde pas d'ailleurs à l'inquiéter, d'où cette mise en garde: «Ne pense pas tourner la chose en raillerie» (67). Jodelet qui n'oublie rien des agissements de son maître n'hésitera pas, au risque de paraître invraisemblable, à infliger une correction corporelle à Dom Juan. Ce dernier a osé manifester sa désapprobation du baiser que son maître vilain et non moins vilain maître a porté sur la main d'Isabelle. L'action a lieu à la scène VII du troisième acte et se révèle d'un comique extraordinaire:

> DOM JUAN. Si j'avois une gaule,
> Je te ferois crier d'une estrange façon:
> Mon Dieu! c'est elle-mesme.
>
> JODELET *se jette sur son maistre.*
> Et comment beau garçon,
> Oses-tu devant moy mesdire d'Isabelle?
> Tu ne la trouves donc que passablement belle?
> Maistre grimpe potence, et par haut et par bas,
> Et de pieds et de mains. (1034-40)

Le masque vestimentaire revêt une importance particulière en ce qu'il harmonise l'intention et la prétention des personnages. L'intention du maître est de conquérir l'amour de la belle Dame ou d'éprouver sa sincérité comme dans le cas de *L'Héritier ridicule*. La prétention, c'est de pouvoir passer pour un autre pendant le temps que dure l'épreuve. Pour restaurer la vérité, il faut procéder au dépouillement du déguisé surtout quand celui-ci se trouve être valet. La scène V du quatrième acte de *Dom Japhet d'Arménie* nous en donne une illustration. Le Commandeur et Dom Alvare menacent Japhet de le dépouiller s'il ne consentait pas à le faire lui-même:

LE COMMANDEUR. Faisons-le despoüiller et jetter ses habits.

DOM ALVARE. Cavalier amoureux, loyal comme Amadis,
Ou les cailloux sur vous vont pleuvoir d'importance,
Ou bien les despoüiller vous, sans faire resistance,
De vos chers vestements, pour nous en faire un don.
(1131-35)

La réponse de Japhet à ces propos intimidants révèle son véritable état, celui de démunition. Sa parure est d'emprunt, ses prétentions une illusion voulue: «Mes vestements, Messieurs, parlez vous tout de bon? / Sçavez-vous que je suis le plus frilleux du monde?» (1136-37). L'adjectif frileux se veut un tour par lequel Japhet essaie de tromper l'intelligence de ses interlocuteurs. C'est à la fois une justification du besoin de ce masque et une révélation de sa couardise, la peur le faisant trembler autant que le froid. Il finit d'ailleurs par admettre sa poltronnerie en disant:

Je me disois tantost Cesar, je suis Pompée:
César vint, vit, vainquit; et moy, je suis venu
Je n'ay rien veû, l'on m'a battu, puis mis à nu.
O noir Amour! (1142-45)

Jodelet, réalisant dans la dernière scène le caractère péremptoire du masque vestimentaire, artifice de son ascension sociale prétendue, accepte de reprendre sa place de valet et pour ce faire estime nécessaire de s'en débarrasser: « Je n'ay donc qu'à quitter mon habit de parade, / Puis que je ne suis plus Dom Juan d'Alvare» (1837-38). Et si Dom Juan obtient de son valet qu'il garde tous ses bijoux, Jodelet insiste pour récupérer le portrait que retient Isabelle, mettant Dom Juan et Dom Fernand en garde contre le danger que pourrait poser le non accomplissement de ce vœu. Ses efforts visent à restaurer la vérité en supprimant le conflit, la contradiction entre la consommation imminente du mariage et la présence du faux portrait chez Isabelle.

Dans *L'Héritier ridicule*, le masque physique joue un rôle de premier plan. Dom Juan poursuit Léonor qui essaie de se soustraire à la vue de cet importun. Il finit d'ailleurs par lui demander les raisons d'une telle fuite. Quand elle se rend avec sa servante Béatris chez Dom Diègue, elle porte un voile. Filipin annonce son arrivée en ces termes: «Monsieur, sortant d'icy, / Une Dame voilée et sa servante aussi, / […] Attend pour vous parler dans cette Gallerie» (508, 510).

Par la suite il invite Léonor à entrer tout en la nommant comme «Madame au nez caché». Filipin semble tenir le masque en horreur car il s'évertue à communiquer la mauvaise impression que suscite à l'égard de son porteur le voile. Il déclare à la scène 2 de l'acte II: «La Dame qui se cache est ou vieille, ou barbuë» (518). Dom Diègue lui-même émet des doutes quant à la véracité des propos de Léonor qui est venue lui apprendre l'intérêt qu'Hélène porte aux richesses de celui-ci. Il exprime sa méfiance en brodant sur le voile de Léonor, seulement pour se rendre compte de la beauté de son visage plus tard. C'est comme pour se rassurer qu'il choisit de ne pas se fier entièrement à ses avertissements: «Hélène de Torrés m'aime, je le veux croire, / Plûtost que les avis d'une Donzelle noire, / Dont peut-estre l'esprit, que l'on ne sauroit voir, / A son voile est pareil, c'est-à-dire bien noir» (569-72).

Quand Léonor jette le discrédit sur l'amour d'Hélène pour Dom Diègue, ce dernier en informe son laquais Filipin qui se charge de la mise en place d'un stratagème pour découvrir la vraie intention d'Hélène. La feinte, la substitution ont droit de cité dans les scènes suivantes car Dom Diègue joue au déshérité et Dom Pedro de Buffalos, Filipin en réalité, se présente en nouvel héritier. Déguisement et calcul vont de pair. La signification profonde du premier chez le maître-valet et chez nombre de personnages déguisés recoupe la remarque faite par Lyons au sujet de l'impulsion pastorale à savoir que: «Disguise is not a true transformation or reformation of those who disguise themselves, but only a concealment of the traits they wish to preserve unchanged» (142). Paquette, la servante d'Hélène, semble se connaître en matière d'apparence et surtout sur les rapports entre la prospérité financière et l'habit. Elle vient annoncer l'arrivée de Dom Pedro en ces termes: «Madame, un Cavalier, ou qui paroist de l'estre, / Suivy d'un Escuyer bien mieux fait que son Maistre, / Demande à vous parler. J'ay retenu son nom: / Pedro de Buffalos; il se donne du Dom; / Je croirois pourtant bien en voyant sa personne, / Que ce Dom a besoin que quelqu'autre luy donne» (725-30). Léonor reprochera plus tard à Hélène d'avoir: «Et de forts mauvais yeux / De mespriser la forme et de choisir la matiere» (1035). En effet elle se laisse prendre au piège du faux portrait, même si elle semble souvent plus lucide vis-à-vis du langage des déguisés.

L'expression populaire «la nuit, tous les chats sont gris» s'applique à la notion de dissimulation dans les pièces de Scarron. Dom Louis raconte à la scène 5 de l'acte II comment il a tué par mégarde son beau-frère dans la nuit noire. C'est également grâce au

masque de l'obscurité qu'il a pu s'échapper aisément des lieux de l'accident.

Jodelet, ne sachant manier l'épée et face aux menaces d'Etienne, en appelle à l'art de son maître pour lui tirer son épingle du jeu. Japhet, lui, profite également de l'obscurité pour se disculper et laisser Dom Alfonce affronter son rival. D'ailleurs quand Foucaral s'inquiète de l'obscurité au début de la troisième scène de l'acte IV, Japhet ne fait que s'en réjouir:

> FOUCARAL. Cette nuit est noire comme un Diable.
>
> JAPHET. Elle est à mon dessein d'autant plus favorable.
> (981-82)

Tout comme le voile et le vêtement la nuit et l'obscurité favorisent la substitution, mais de façon plus importante, elles contribuent à restituer la vérité, puisque c'est précisément face au danger de mort des duels que les valets reprennent leur place de second. La nuit leur permet une sortie honorable. Nous remarquons ainsi l'amertume de Japhet lorsque celui-ci doit combattre le taureau sous les yeux des spectateurs, donc en plein jour. Il déclare: «Je voudrois de bon cœur estre sans Marquizat, / Et pouvoir m'exempter de ce maudit combat!» (1275-76). Nous convenons ici avec Paul Morillot quand il dit que «Scarron, pour le besoin du burlesque, a rabaissé encore ce caractère (le valet dans le théâtre espagnol) et a outré ses défauts» (272).

Jodelet, lui aussi exprimait le danger du déguisement en termes de conflit qui pourrait éclater au grand jour. Il confie à Dom Juan que sa proposition est un peu risquée:

> Tous ces deguisemens sentent trop le baston,
> J'ayme mieux raisonner, et puis que diroit on,
> Dom Juan est valet, et Jodelet est maistre?
> Et si par grand malheur, car enfin tout peut estre,
> Votre maistresse m'aime, et si je l'aime aussi?
> (249-53)

Si les masques physique et gestuel revêtent une importance particulière, c'est qu'au théâtre plus que dans les autres genres littéraires la vue, la perception joue un rôle primordial. La représentation théâtrale se donne pour but de faire voir l'action. Toutefois Scarron valorise le langage parce qu'il peut obscurcir ou éclairer notre perception de l'acteur, notre interprétation de ses actes, trahir ou servir ses ambitions.

Dès sa première apparition (acte I, scène 2) Japhet use d'un langage qu'il sait noble. Il conclut sa brève présentation généalogique en demandant au Bailly d'Orgas s'il comprend son «langage sublime». Ce à quoi le Bailly s'empresse de répondre par: «Monsieur, je n'entens pas la langue de la Cour» (75). Pour paraître, il faut pouvoir communiquer la nouvelle identité, c'est-à-dire adjoindre aux actes les mots qui conviennent. Il n'est donc pas étonnant que Japhet qui se dit Soleil au même titre que l'Empereur Charles-Quint son «cousin» s'impose de briller de tout son éclat linguistique, quitte à ignorer les besoins de gens comme le Bailly qui préféreraient entendre son jargon sous une forme «démétaphorisée»: «Vous ne m'entendez pas? Je vous aime autant sourd, / Car assez rarement mon discours j'humanise; / Mais pour vous aujourd'hui je démetaphorise / (Démetaphoriser, c'est parler bassement)» (76-79). Japhet comprend le danger de la parole, aussi ne veut-il employer que des serviteurs: «Nobles, bien-faits, adroits, sobres, et parlant peu» (123).

Le bon usage de la langue est, chez les valets, un artifice destiné à légitimer leur déguisement physique. Mais à trop parler, maîtres et valets se prennent à leur propre piège. Les premiers parce qu'ils sentent le besoin de corriger le langage des seconds, qui finit par emprunter beaucoup d'expressions au registre familier, voire vulgaire. Thérèse Bouché, dans *Scarron ou le Burlesque au théâtre* , remarque aussi que «le maître révèle sa propre inadaptation: il n'est pas à l'aise et se trahit souvent» (127). Zygmunt Marzys nous éclaire davantage en affirmant que «le burlesque n'est pas condamné par Vaugelas; de même que la plaisanterie plus ou moins triviale dans la bouche des honnêtes gens, il est toléré comme une transgression consciente et volontaire des règles de la bienséance linguistique» (119). Or, les valets retombent plus dans l'habitude plutôt qu'ils ne pèchent par lassitude. C'est le cas de dire qu'on a beau chasser ou cacher le naturel, il revient au galop. Quand ces valets et autres personnages bas se retrouvent à court de mots savants — comme c'est le cas très souvent— ils ont recours à des néologismes burlesques et «démétaphorisent» en retrouvant le registre qui est le leur. L'échange entre Japhet et Léonore illustre bien cette situation:

LÉONORE. Quoy, vous m'appellez sotte?

JAPHET. Ha, petite Mignonne!
Sotte, entre Courtisans, c'est à dire Friponne!

LÉONORE. Friponne? encore pis!

JAPHET. Ouy, tu m'as friponné
Mon cœur infriponnable, œil esmerillonné.
(405-8)

Le terme «raisonner» apparaît assez fréquemment dans *Le Jodelet ou le Maistre-Valet* pour signifier réfléchir, se concerter mais aussi faire du bruit, parler à haute voix. Tout le stratagème linguistique fonctionne sur cette base. La réflexion sur le langage et son usage est un effort concerté entre le maître et son valet. Son application dégénère bien souvent en une cacophonie répugnante et pour la maîtresse et pour le valet prétendu. Tout cela contribue à réveiller le valet-maître qui élève la voix pour corriger le maître-valet. On se souvient que c'est après «raisonnemens» que Dom Juan et Jodelet s'accordent sur la nécessité d'échanger leurs statuts. Béatris et Isabelle, elles aussi, se livrent, au début de l'acte II, à un exercice de raisonnement pour la seule raison que la première essayait de masquer la réalité par son langage d'innocente. En matière de dissimulation le bon usage du langage a autant de poids et d'épaisseur que n'importe quel voile ou vêtement. Jodelet use savamment de son talent oratoire pour se soustraire à des situations autrement dangereuses. Ses actes révèlent sa poltronnerie alors que sa verbosité tend à la cacher. Japhet n'hésiterait pas à louer les services des poètes pour épater sa maîtresse par ses envolées lyriques.

Parce qu'il participe dans l'acte de nommer, le langage se présente comme un phénomène de classe. Léonore, bien qu'ayant passé son enfance dans la famille du Laboureur, garde un langage à la hauteur de son origine sociale. Si Foucaral, le laquais de Dom Japhet, se dit charmé par les mots Nabot, Jabot et Pantois contenus dans la verve amoureuse de Japhet, c'est qu'il n'appartient pas à la classe de la noble mais intéressée Hélène de *L'Héritier ridicule.* Cette dernière ne peut s'empêcher de remarquer la dissonance du propos de son nouveau prétendant: «Vrayment, mon Cavalier, ce terme de jabot / Est un terme fort bas et qui sent le sabot» (819-20).

Le langage permet la mobilité sociale. Ainsi on se marquise, s'ennoblit au rythme des logorrhées rhétoriques. Le moment venu, le voile social de l'individu disparaît du fait de l'incompatibilité de ses propos et du statut qu'il prétend sien. Béatris n'est pas dupe des doutes que peuvent susciter l'hiatus entre langue et prétention. A la fin de son long et beau soliloque (acte V, scène 1), elle déclare:

Que si quelqu'un de l'assistance
Trouve qu'à moy n'appartient stance,
Sçache que l'Autheur discret,

Qui sçait fort bien que le colloque
Est dangereux pour le secret
M'a regalé d'un soliloque. (1599-1604)

Le monologue de Jodelet, à l'acte précédent, se veut fort beau, et on ne saurait lui en attribuer la composition que sur la base de la bassesse des thèmes qu'il présente: la valorisation de la gloutonnerie et de la poltronnerie au détriment de l'honneur.

Nous disions tantôt que l'acte de nommer participe du langage, or on ne nomme que ce qu'on entend identifier. L'identité des personnages de Scarron dépend aussi bien de l'image que leur entourage se fait d'eux aussi bien que des noms qu'ils portent. Pour Morillot la principale marque de Scarron dans le *Jodelet* porte sur les noms: «Scarron n'a rien changé d'important à la pièce espagnole; les noms seuls ont été un peu modifiés» (270). Les noms à particule sont particulièrement prisés par les valets car ils leur permettent une ascension sociale. Marc Antoine révèle l'identité de Japhet à Dom Alfonce en ces mots assez durs:

MARC ANTOINE. Il se fait appeller Dom Japhet d'Armenie
[…]

DOM ALFONCE. Tout ce que tu dis là me donne du
courage.

MARC ANTOINE. Je l'aperçoy venir, et le Bailly du Bourg,
Qui le croit, sot qu'il est, un des Grands de la Cour.
(30, 50-52)

Cette description est loin d'être acceptable aux yeux de Japhet qui, après avoir fait part de ses nobles origines au Bailly, s'est mis en devoir de le prouver par son langage puisqu'il n'entend pas déroger à sa «noblesse Antique». Le nom, même de baptême, aide à définir l'individu. Japhet qui reconnaît le système de valeurs lié aux noms en fait un usage précieux avec ses nouveaux valets. Il change le «nom Apostat» de Torribo Poncil en Ponce avant d'y ajouter, dans un geste de générosité, la particule Dom. Mais Japhet sait à l'occasion se montrer exigent et indigent, il ordonne: «Quant au Galicien Dom Roc Zurducaci, / Je lui donne congé de s'appeller ainsi» (155-56). La justification en est toute simple: «N'estant que Secrétaire, / Le Dom à vostre nom n'est pas fort nécessaire» (182-83).

Le nom selon l'analyse de Forestier «peut être considéré comme consubstantiel au déguisement verbal, puisque cette forme de

déguisement repose sur la simple assertion d'une identité fictive» (238). Scarron exploite l'acte de nommer comme outil burlesque et comique. Il y a une duplicité de vue, d'identité autour du nom de Japhet. Ce dernier tient à ce que Foucaral son laquais exécute ses ordres en se servant de son prestigieux nom pour aplanir toute difficulté. Mais ce nom qui en lui «seul vaut autant qu'une cérémonie» est synonyme de «fou» pour Dom Alfonce et de «Cacique des foux» pour son propre laquais. On peut dire que Foucaral choisit, en supprimant les particules si nécessaires au nom de Japhet, d'accorder la primauté au vrai. Japhet est un fou de Charles-Quint.

Les valets, les harangueurs et le menu peuple de la Cour servent au même titre que les particules à affirmer la différence de classe, la supériorité de la noblesse. Le marquisat étant devenu chose commune et les Marquis faisant légion, les premiers éléments aident mieux à distinguer la vraie noblesse de la fausse, même si la démarcation doit de plus en plus reposer sur d'autres artifices distinctifs. C'est à ceux-là que Japhet s'intéresse quand il apprend que l'Empereur lui donnait un marquisat. Les châteaux, l'argent, les ports et les théâtres prennent le devant car ils doivent témoigner de son ascension sociale et peuvent réussir à accomplir ce que les titres n'ont pas été en mesure de lui garantir: son insertion au niveau de la nouvelle classe. Jodelet se présente à Dom Louis en ces mots: «Je suis Dom Jodelet natif de Sigovie» (200). Aussi longtemps que les nobles supposés ne sont pas démasqués, ils ne rencontrent pas beaucoup de difficultés à jouir des privilèges de la noblesse. Dom Louis quitte la ville où il avait, la veille, tué son beau-frère sans être soupçonné du fait dit-il qu'il avait toujours scellé son nom à la ville. Jodelet, dans sa poltronnerie, use d'un subterfuge semblable pour refuser d'affronter le neveu de Dom Fernand:

JODELET. […] Et son nom quel est-il?

DOM FERNAND. Dom Louis de Rochas.

JODELET. Quoy, c'est votre neveu, je ne me bas donc pas
Puis qu'il a votre nom qui m'est si venerable,
Cette qualité m'est assez considerable,
Pour me mettre à ses pieds où je le trouveray,
Et si vous le voulez, mesme je l'aymeray.
(1387-92)

La personnalité de Dom Fernand aide ici à dissocier davantage Jodelet de la noblesse. Et la remarque de John Trethewey vient à propos quand il dit: «Dom Fernand's momentary lapse is

nevertheless exceptional in Scarron's theatre, for character of his status and importance usually stay within the illusion» (134).

La révélation se présente comme la face cachée du masque. Elle expose ce dessous que les personnages s'évertuent à dissimuler pour les besoins de leur cause, leur être. Elle se produit à la faveur d'un moment de détente ou au moment d'exprimer des émotions ou en période de crise. C'est dans tous les cas le moment de vérité. Jodelet désire voir Isabelle se dépouiller de ses habits et traite Dom Fernand de Chat-huant. Ce dernier ne met pas du temps à découvrir la bassesse de son gendre qu'il qualifiera de «vilain». Mais la véritable révélation avant le dénouement de l'intrigue nous est décrite par Béatris:

> Ce beau jeune Seigneur , tantost qu'on a disné,
> A mangé comme un diable, et s'est desboutonné,
> Puis dans un cabinet qui joint la vieille sale,
> S'est couché de son long sur une natte sale,
> Un peu de temps apres il s'est mis à ronfler,
> Je n'ay jamais ouy Cheval mieux renifler. (743-48)

La révélation prend la forme de conscience de soi et d'un certain sens du devoir. A la fin c'est au vrai Dom Juan d'assumer ses responsabilités car: «C'est au vray Dom Juan qu'appartient seulement / De venger son honneur offencé doublement» (1703-4).

C'est au théâtre plus que dans tout autre genre littéraire que compte le plus l'apparence, la tenue d'un personnage. Les acteurs ne bénéficient pas de marge de fiction. Ils sont sur scène et doivent donner vie à la pièce par l'incarnation de leurs personnages. Chez Scarron le paraître se joue à deux niveaux: les protagonistes jouent à se donner une identité vis-à-vis de leur propre entourage d'artistes ou de comédiens mais aussi à l'endroit des spectateurs. La question de la dissimulation et de la révélation sous-tend la représentation. Tel maître doit paraître valet, et tel valet maître. Le déguisement prend des formes multiples tout en maintenant uniformément la capacité de susciter et d'entretenir comique et burlesque. Les traces de l'adaptateur Scarron apparaissent sans voile et résonnent dans l'écho des rires meublant les salles de spectacle. Les personnages risibles quittent leur rôle «épisodique» d'avant 1640, pour retrouver dans le théâtre de Scarron le podium d'où «dérider (continuellement) le spectateur» (Guichemerre) tout en l'instruisant.

University of Georgia

Ouvrages cités ou consultés

Bar, Francis. *Le Genre burlesque en France au XVII*[e] *siècle*. Paris: Éditions d'Artrey, 1960.

Bouché, Thérèse. "Paul Scarron ou le burlesque au théâtre." *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts.* Seattle: Ed. Maurice Menard, 1987. 125-137.

Cioranescu, Alexandre. *Le Masque et le Visage*. Genève: Librairie Droz, 1983.

De Armas, Frederick A. *Paul Scarron.* New York: Twayne Publishers, 1972.

Forestier, Georges. *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680).* Genève: Droz, 1988.

Guichemerre, Roger. *La Comédie avant Molière*. Paris: Librairie Armand Colin, 1972.

Lyons, John D. *A Theatre of Disguise*. Columbia: FLPC, 1978.

Mann, Jesse T. "*Dom Japhet d'Armenie*: Triumph of the Burlesque." *Romanic Review* (May 1985): 271-276.

Marzys, Zygmunt. "Le burlesque et les fondateurs de la langue classique." *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts.* Ed. Maurice Menard. Seattle, 1987. 115-123

Morillot, Paul. *Scarron.* Genève: Slatkine, 1970.

Rohou, Jean. *Histoire de la littérature française du XVII*[e] *siècle*. Paris: Nathan, 1989.

Rousset, Jean. *La Littérature de l'Age baroque en France.* Paris: Librairie José Corti, 1960.

Scarron, Paul. *Le Jodelet ou le Maistre-Valet.* (William J. Dickson, Ed). Exeter: 1986.

___________. *Don Japhet d'Arménie.* Paris: Ed. Robert Garapon, 1967.

___________. *L'Héritier ridicule ou la Dame intéressée.* Paris: Ed. Roger Guichemerre, 1983.

Scherer, Jacques. *Esthétique théâtrale.* Paris: Sedes, 1982.

Trethewey, John. "Spanish Honor and French Poltronnerie in the Plays of Paul Scarron." *En Marge du Classicisme: Essays on the French Theatre from the Renaissance to the Enlightenment.* Liverpool: Liverpool UP, 1987. 123-141.